Piotr Głowacki
Miejska Galeria
Sztuki w Częstochowie

Przemiany w funkcjonowaniu państwowych galerii sztuki po 1989 roku

Uwagi wstępne

Historia galerii sięga siedemnastowiecznych pokazów w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu. Przybliżę tutaj historię sieci galerii BWA w powojennej Polsce. Istotne będzie to, co cechowało organizacyjny wymiar sztuki polskiej tuż przed i zaraz po, przełomowej w znaczeniu psychologicznym i ustrojowym, dacie 1989.

Wobec tematu „Przemiany w funkcjonowaniu państwowych galerii sztuki po 1989 roku" ważne będzie zarysowanie istotnych przeobrażeń i przybliżenie wątków możliwie wszelkich zmian związanych z istnieniem w Polsce instytucji publicznych zajmujących się wystawiennictwem sztuk pięknych. Tak, by móc uchwycić rodzaj i jakość ewolucji przypisując ją kategorii przełomu, ewentualnie kontynuacji.

W mniejszym stopniu zajmuję się prawnym umocowaniem publicznych instytucji wystawienniczych (ustawy i tym podobne normy prawno-administracyjne) oraz ich strukturą (statut, regulamin organizacyjny), a także programem i sprawnością marketingową, składem osobowym (zarobki grupy specjalistów, ilości etatów)... Na rzecz charakteru działań, strategii i pragmatyki merytorycznej. Pojawić się zatem musi także pytanie o znaczenie – prestiż – i sukces społeczno-kulturalny lub jego możliwość. Poza wszelkimi kwestiami ważna jest sprawa frekwencji.

Próbując określić charakter *owego roku* 1989 zrozumiałe jest – ze względu na niesiony przez niego potężny ładunek emocjonalny i sens praktyczny – sięgnięcie po metaforę brzasku demokracji po nocy komunizmu.

Kwestie politycznego uwikłania życia kulturalnego przywołują wyrzut skierowany przez prof. Jana Białostockiego[1] do polskich historyków sztuki, zarzucającego im, że „uwarunkowania ideologiczne i polityczne ciągle za mało [ich] interesują". Jan Białostocki porównywał ich, co znamienne, z pasjonującymi się tą problematyką młodymi badaczami – wtedy jeszcze, w roku 1976 – w obu państwach niemieckich[2]. Tego typu kwestie wyznaczały – dość proroczo, zdaniem polskiego ikonologa – poszukiwania nowych dróg i nowych zagadnień w historii sztuki. Ich profetyzm obnaża jednak także przepaścistą i przewrotnie dialektyczną, by nie powiedzieć katastroficzną naturę relacji (uwikłania?) polityki i sztuki.
Nurt polityzującego pisania o sztuce pojawił się i przyniósł ze sobą efektowne (inna rzecz na ile naciągane do założonych tez) analizy krytyczne i naukowe. Na przykład na Zachodzie Serge Guilbauta, a w Polsce Piotra Piotrowskiego i Kazimierza Piotrowskiego. Miały miejsce całe sesje, jak „Sztuka w okresie PRL-u" (1997) i wcześniej „Sztuka po 1945 roku" (1984). Publiczne funkcjonowanie sztuki stanowi w sposób oczywisty jeden z wielu nurtów społeczno-polityczno-ustrojowego życia narodowego i państwowego.

Wyłoniona szczególna – kapitalna, choć, *niestety*, elitarna – forma życia kulturalno-społecznego nabrała dość zasadniczego i stałego wymiaru w kulturach narodowych i powszechnej. Z drugiej strony dokonywało się jej demokratyzowanie, co sprawiało, że rzesze twórców, patronów i amatorów sztuki rosły oraz niosło ze sobą zjawisko polaryzacji. Bowiem obok „wielkopańskiego" mecenasa i wytrawnego znawcy coraz bardziej zaczynał liczyć się przeciętny odbiorca o „guście niewyrobionym"[3]. Objawem tego jest fakt towarzyskiej kariery wernisażu, jako symbolu życia elity artystycznej i intelektualnej, przeniesionego do demokratycznego już „salonu".

„Salony" jako rodzaj najbardziej prosto skonstruowanej wystawy zaciążyły z trwałym skutkiem na charakterze myślenia o procesie wystawienniczym i, tym samym, na banalnym kształcie wielu ekspozycyjnych przedsięwzięć. Tradycja salonów jest tak silna, że po II wojnie światowej większość środowisk w kraju kontynuuje ją, organizując swe coroczne wystawy „wiosną i jesienią jak Salony paryskie"[4]. Jednego z czynników rodowodu galerii sztuki można by doszukać się w spotkaniach, jakie urządzali sobie artyści w XIX wieku w prywatnych ateliers[5]. Pewnym nawiązaniem do nich może być dziś popularność galerii prowadzonych na zasadzie *artist run*.

Na powstałe galerie narodowe, miejsca poświęcone jedynie prezentacji sztuki, da się również spojrzeć jako na swoistą manifestację i emanację 40 tysięcy lat istnienia sztuki, licząc od jej najbardziej zamierzchłych początków (galerii jaskiń). Znaczenia nabiera w tym miejscu pokazywanie dzieł, których motywacją do tworzenia niekoniecznie jest zamówienie mecenasa. A co często jednak przekładało się na polityczne zlecanie organizacji wystaw. Nie mówiąc o trybucie płaconym w postaci dzieł o wręcz narzucanej tematyce i stylu.

Galerie jednak stały się miejscami zmiennych wystaw, zatem aranżującymi wydarzenia typowe dla ich ukształtowanego charakteru. Wyznaczają coraz bardziej sztuczny, zamknięty – poniekąd także paradoksalnie alienujący – obieg działań twórczych. Czyniło to sztukę w sposób niezauważalny w coraz większym stopniu zależną od instytucji (także samego państwa). Co dało z czasem powód do definiowania sztuki jako instytucji. A ma to żywe znaczenie dla podjętego tematu. Nie będzie nas tu jednak zajmować rola społeczna galerii i stanowiska wybitnie teoretyczne. Chociaż w kilku miejscach zbliżymy się do nich, to jednak temat rozważań zostawił na boku stanowiące wielkie (ważne) wyzwania teorie i metody historii sztuki oraz, z drugiej strony, najczęściej poetyckie lub quasi-naukowe wywody krytyki artystycznej.

Pojawiają się natomiast, powszechne przy pisaniu historii, trudności ze zdobyciem odpowiedniego dystansu wobec zagadnienia, własnej oceny

zdarzeń i zachodzących zmian. Ambicją piszącego jest na pewno rzetelność, obiektywizm analiz, oparcie badań na jak najszerszym materiale źródłowym. Każdego historyka zobowiązuje zatem pragnienie zachowania krytycyzmu wobec oglądanego fragmentu rzeczywistości w jej „chwilowym przekroju”[6]. Istotną rolę ogrywa także możliwa wszechstronność opisu i porównań bez z góry przyjętych założeń. Mówiąc inaczej, nie wolno piszącemu wycinek historii mieć „tabu”.

Opracowanie ukierunkowane jest na uchwycenie jakości zmian w polskim życiu artystycznym w jego aspekcie organizacji wystaw. Wiadomo, że nie każda zmiana oznaczać musi automatycznie wypływającą zeń korzyść, najczęściej (zawsze) zakładaną w punkcie jej projektowania. Już teraz we wstępnym oglądzie można stwierdzić, iż zmiany, które tu omówimy w funkcjonowaniu państwowych galerii sztuki, określić można raczej jako przemiany, nie przełom. Najpierw jednak musimy je wnikliwie opisać, by móc udokumentować wartość tego sądu, jego prawdziwość. Dlatego przybliżyłem dzieje głównie państwowych galerii w powojennej Polsce. By tym łatwiej można było wyśledzić i odróżnić to, co jest kontynuacją postaci ich funkcjonowania od mających miejsce przeobrażeń. Jest wielce interesujące przyjrzenie się, choćby przy pomocy prostej opisowej metody, praktyce wystawiania twórczości. Owemu medium (społecznemu, miejskiemu) życia artystycznego sztuk wizualnych, jego funkcjonowaniem w kontekście publicznym i ogólnie dostępnej otwartej przestrzeni społecznej.

Temat artykułu ukierunkowuje skupienie się bardziej na samym miejscu prezentacji tego, co nazywamy sztuką niż na niej samej. Myślimy tu o punktach zbiegu wielu kulturalnych funkcji: z jednej strony państwa i samorządu, z drugiej – artystów i komisarzy (kuratorów) wystaw. Które to są miejscami prezentacji dokonań kulturalnych w ramach szeroko pojętego, już na tyle demokratycznego, że niemal anonimowego mecenatu. I co istotne, czasami „polami mocy” ważnych manifestacji ruchu artystycznego. Najczęściej jednak dochodzi tu do dość przypadkowych prezentacji rozlicznych artefaktów, wynikających z zasady równego dostępu artystów do sal ekspozycyjnych i ramówki programowej galerii. Jak chociażby biorącej się z pewnych zwyczajowych zobowiązań salonów tendencji do pokazywania własnego środowiska.

Odczuwalna staje się potrzeba przybliżenia stanu operatywności i zawartości merytorycznej oraz jakości obiektów wystawienniczych – owych „meridianów” – społecznego organizmu kultury wizualnej. Tym bardziej, że ogląd polskich przeobrażeń postrzegany jest zasadniczo odmiennie, bowiem obok ogólnie panującego umiarkowanego tonu względnego optymizmu są też i takie oceny: *Historia ostatnich piętnastu lat rządów w Polsce stała się historią mafii i grup agenturalnych, nie mających*

nic wspólnego z przedstawicielstwem Narodu. Państwo, stało się spółką od organizowania coraz to nowych afer i totalnej wyprzedaży Polski"[7]. *Jednak głównie potrzebę takiego wysiłku uzasadnia opinia, że działalność artystyczna jest „niemożliwa bez istnienia całego artystycznego systemu naczyń połączonych – wielkich narodowych galerii, galerii prywatnych, wyróżnień, nagród i artykułów prasowych*[8].

Oddam tu częściowo kwestie[9]: 1. historyczne, społeczne i kulturowe, 2. podstawy prawne funkcjonowania, 3. zagadnienia organizacyjno-administracyjne i 4. zagadnienia organizacyjno-techniczne. Są one też najczęściej wielkimi wyzwaniami chwili, z którymi przyszło się tym instytucjom zmierzyć.

Zaznaczenia wymaga brak dotychczas monograficznych szerszych opracowań z tego zakresu[10].

Historia tu opisywana zaczyna się w latach 20. XX wieku w Europie. Kiedy najpierw w Hanowerze powstała muzealna kolekcja sztuki abstrakcyjnej Cabinet Abstrakt [11], w 1929 roku założono muzeum sztuki współczesnej „MoMA" w Nowym Jorku[12]. Wydarzenia te stały się wyzywającą inspiracją kulturową i zadaniem dla stolic i metropolii światowych. Odpowiedzi na nie składają się na ogniwa łańcucha kolejnych, coraz bardziej ciekawych realizacji muzeów sztuki nowoczesnej na świecie.

Nieco historii. BWA

Oczywistością ustrojową w warunkach Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej była dominacja wszelkich form organizacji państwowych, tak w życiu gospodarczym, jak i kulturalnym. Biura Wystaw Artystycznych zaczęto tworzyć w sposób odgórny, tak jak wszelkie inne instytucje w Polsce powojennej. Jak zawsze w tym 44-letnim okresie, decyzje zapadały na najwyższych poziomach władzy.

To monopartia Polska Zjednoczona Partia Robotnicza (wcześniej Polska Partia Robotnicza) była tak naprawdę jedynym kreatorem publicznych działań kulturalnych, wyznaczającym ramy także ich egzystencji.

Zaledwie jedna w kraju galeria – warszawska „Zachęta" – jest galerią w pełni państwową, podległą całkowicie Ministerstwu Kultury. Choć ta aktualnie nosi miano Narodowej Galerii Sztuki. Poza nią wszystkie już dziś są podległymi samorządom salonami. Choć czasami – co może nie do końca jest oczywiste – sama nazwa typu Państwowa Galeria Sztuki okazać może się niefrasobliwie myląca. Nazwę tę nosiło przejściowo kilka galerii typu BWA.

Pożyteczne jest pamiętać, że jeżeli w tej chwili dana galeria jest jednostką samorządową (miejską czy wojewódzką, wyjątkowo powiatową) to i tak korzysta z dotacji ministerialnych (rządowych). Z oczywistych względów za państwowe uznajemy tu wszystkie te galerie-instytucje

wystawiennicze, które korzystają z budżetu, mniejsza o to – samorządu czy państwa.

Struktury autorytatywnego państwa dyktatury proletariatu już w ramach Państwowego Komitetu Wyzwolenia Narodowego przewidywały zakładanie i nadzorowanie galerii. A w roku 1945[13] już Ministerstwo Kultury i Sztuki wydało instrukcje dotyczące podległych mu Wydziałów Kultury i Sztuki i określiło w nich zadania poszczególnych departamentów. I tak Departament Plastyki miał w swym zakresie nadzorować formy zbliżenia sztuk plastycznych do szerokich mas odbiorców (zakup dzieł sztuki dla instytucji publicznych, tablice pamiątkowe, pomniki, wystawy sztuk pięknych – kampania propagandy sztuk plastycznych w prasie, odczyty, wieczory dyskusyjne itp.). Wydaje się, że duch owego ręcznego sterowania, niestety, nie odszedł definitywnie wraz z przemianami ustrojowymi.

Ideę „utworzenia centralnej instytucji wystawienniczej z oddziałami", czyli, jak się później okazało, CBWA i jego delegatur[14], wypracował w Krakowie w 1947 roku na swoim II Walnym Zjeździe Delegatów Związek Polskich Artystów Plastyków. Podnoszono ją także wcześniej na I zjeździe. Związek ten odgrywał w licznych przypadkach rolę akuszerską wobec ruchu wystawienniczego i tworzenia salonów wystawienniczych oraz galerii, w spartańskich warunkach w kraju wyznaczanych przez skończoną właśnie wojnę. W 1949 roku Ministerstwo Kultury i Sztuki[15] utworzyło Centralne Biuro Wystaw. Zarządzeniem Ministra Kultury i Sztuki z 17.XII. 1949 r., MKiS przejmuje Centralne Biuro Wystaw i powstaje Centralne Biuro Wystaw Artystycznych. W styczniu 1950 jest ono faktem. Organizowało ono początkowo wystawy w różnych warszawskich salach[16], a przyznaną rok później siedzibą stała się „Zachęta".

Pierwsze delegatury CBWA powstały w 1949 w Krakowie, Poznaniu, Bydgoszczy i Katowicach. Bożena Stokłosa[17] zwróciła uwagę na dominującą rolę CBWA w życiu wystawienniczym Polski w okresie 1945-1954. Biura w Rzeszowie i Wrocławiu powstały w 1962, w Szczecinie natomiast utworzono je w 1964 roku[18]. Jak wskazuje Ewa Rams[19], już w 1949 roku powstała także delegatura CBWA w Nowym Sączu. Galeria BWA w Lublinie została założona w 1956 roku[20]. Rok 1958 przynosi otwarcie kolejnych placówek sieci, w Olsztynie i Opolu.

W 1962[21] oddziały CBWA przekształcono w BWA. Stało się to na mocy zarządzenia nr 6 Ministerstwa Kultury i Sztuki (z dnia 19 stycznia 1962 roku poz. 25). 11 wojewódzkich oddziałów CBWA przekształcono w samodzielne jednostki budżetowe podległe Wydziałom Kultury i Sztuki Wojewódzkich Rad Narodowych. W zarządzeniu tym stwierdzono: *Przekształca się dotychczasowe oddziały Centralnego Biura Wystaw Artystycznych w samodzielne jednostki budżetowe podległe bezpośrednio Ministrowi Kultury i Sztuki*. W zarządzeniu wymienione są miasta będące siedzibami

BWA: Bydgoszcz z delegaturą w Toruniu, Gdańsk[22], Katowice, Kraków, Lublin, Łódź, Olsztyn, Opole, Poznań, Szczecin, Wrocław[23].

Przydatne będzie może wspomnieć w tym miejscu, że podział administracyjny kraju w latach 1950-1975 miał strukturę 17 województw. Daje to tym samym obraz dość dobrego pokrycia kraju placówkami galerii państwowych. *W tej sytuacji Wydział Terenowy CBWA zachował rolę instruktora i doradcy we wszelkich przedsięwzięciach Biur Wystaw Artystycznych, opiniował plany pracy, sporządzał sprawozdania zbiorcze i analityczne z ich działalności. Dostarczał placówkom terenowym wystawy objazdowe*[24].

Kolejnym etapem rozwoju – trzeba przyznać tej dość kapitalnej – sieci galerii jest rok 1965 z animacją następnych jednostek w Białymstoku, Zielonej Górze i Kielcach – co ważne – z delegaturami w mniejszych miastach. Oto kolejne lata i miasta, w których powstawały galerie BWA[25]: 1967 – delegatura wrocławskiego BWA w Wałbrzychu, salony lubelskiego BWA w Zamościu i Chełmie, Kłodzko, 1968 – Koszalin. Do końca 1967 roku było ich 15, w 1980 już 34[26].

Jeszcze w roku 1974, zatem przed powstawaniem od 1975 wielu Biur w nowych województwach utworzony został w CBWA Wydział Planu Centralnego[27] *zajmujący się realizacją wszystkich ważniejszych wystaw plastycznych na terenie kraju, wystaw obcych w Polsce i polskich za granicą.*

Po nowym podziale administracyjnym kraju w 1975 BWA stopniowo zostały utworzone na terenie wszystkich 49 nowych województw i taki stan istnieje mniej więcej do dzisiaj (lipiec 1999), chociaż województw mamy teraz tylko szesnaście[28]. W tym roku istniało już 41 Biur i 8 delegatur[29]. Wtedy to Biura zaczęły podlegać Wydziałom Kultury i Sztuki Urzędów Wojewódzkich[30]. Kazimierz Jułga[31] utrzymywał, że w 1984 roku Biura Wystaw Artystycznych i ich Delegatury istniały już we wszystkich województwach, „choć niezwykle zróżnicowane są warunki, w jakich one działały".

Często mamy do czynienia ze zmiennymi liczbami podawanymi przez poszczególnych autorów, co wynika zapewne z brania (lub nie) pod uwagę posiadania (czasami kilku) przez niektóre Biura salonów, jak np. we Wrocławiu, Warszawie, Łodzi lub filii jak Biuro kieleckie. Na przykład Bożena Stokłosa utrzymuje, że w 1980 na szacunkową liczbę 300 galerii istniało 50 salonów BWA[32].

Legnica wzbogaca się o taką galerię jeszcze w 1972. W 1975 usamodzielniła się delegatura bydgoskiego BWA w Toruniu, a powstaje BWA w Bielsku-Białej, Piotrkowie Trybunalskim, Sandomierzu i Tarnowie. W 1976 – w Jeleniej Górze, Lesznie, Przemyślu i Słupsku. A w kolejnym 1977 powstało BWA w Koninie, Nowym Sączu

i w Częstochowie. W 1980 z kolei – w Gorzowie Wielkopolskim i w 1982 – w Krośnie[33].

Opisując przekształcenia aktywności tej – najbardziej rozpowszechnionej w Polsce, zarówno komunistycznej, jak i demokratycznej (przynajmniej do pewnego czasu, czego wyśledzenie jest przedmiotem opracowania) – formuły galerii państwowych, Joanna Krzymuska przytacza spostrzeżenia odnośnie wyodrębnionych faz tego procesu. I tak mówi, że po roku 1960 *mimo wzrostu liczby galerii w stolicy i galerii ZPAP w miastach wojewódzkich – „Zachęta" i terenowe BWA zachowują rangę reprezentacyjnych salonów wystawowych, w których urządza się przede wszystkim wystawy ogólnopolskie, okręgowe i jubileuszowe indywidualne* [...][34]. Oraz dodaje: *mimo upływu lat liczne BWA pozostają najważniejszymi salonami wystawienniczymi miast wojewódzkich, najaktywniejszymi ośrodkami działań popularyzatorskich*. Wiadomo, w obszarze sztuki. W pisanym na przełomie lat 80. i 90. XX wieku artykule autorka informuje o organizowaniu w ciągu roku przez te galerie 1.000 wystaw. A w tej samej pozycji Anda Rottenberg mówi o 3.000 wystaw. Różnica w liczbach wynika prawdopodobnie z włączenia do wyższej cyfry ekspozycji urządzanych przez Biura poza siedzibami własnymi. Co świadczy dobitnie o powstaniu *organizmu o sile i dynamice działania wcześniej niespotykanej, podległego odgórnemu sterowaniu, przez pierwsze dziesięciolecie /zapewne 1950-1960 / monopolizującego niemal cały pozamuzealny ruch wystawienniczy*[35].

Po 1989 roku

Przyjrzyjmy się, jak po tej dacie wyglądały przeobrażenia państwowych galerii sztuki – Biur Wystaw Artystycznych – fenomenu jedynej bodajże takiej formuły sieci instytucji kulturalnych na świecie. Skomplikowanie i dynamika przemian materii organizacyjnej państwowych galerii sztuki w ich aspekcie własnościowym, na którym skupimy się w tej części, widoczne są już na początku ich istnienia. Bywały w nich dłuższe okresy spokoju (1950-1962, 1962-1975 i 1975-1989) pomiędzy momentami zwrotnymi. A takie szczególne przełomy zdarzyły się w roku 1962, 1975 i 1989. O ile w roku 1962 i 1975 wnosiły jednorazowe decyzje o długofalowych skutkach, o tyle zmiany ustrojowe 1989 roku często przynoszą natychmiastowe efekty, choć mają cechy nieustannego niemalże procesu ewolucyjnego i adaptacyjnego. Znaczenie miał też rok 1999[36], w którym wprowadzono nowy podział administracyjny i powrócono do mniejszej ilości województw (16). Co było związane pośrednio z pilotażem, jednak wprost znaczyło konieczną zmianę właściciela dla wojewódzkich dotychczas Biur.

Od roku 1950 powoływane galerie były podległymi MKiS oddziałami CBWA. W zarządzeniu MKiS z dnia 10 lutego 1949 w paragrafie 2. zapisano:

„Nadzór państwowy nad Biurem sprawuje Minister Kultury i Sztuki". W roku 1962 na mocy rozporządzenia MKiS z dnia 19 stycznia 11 oddziałów CBWA stało się Biurami Wystaw Artystycznych. Jak się okazuje, już wtedy miało miejsce zróżnicowanie ich podległości administracyjnej, to jest przypisanie określonej strukturze właścicielskiej lub organizacyjnej. BWA w Łodzi, Krakowie i Poznaniu podporządkowano Prezydiom Rad Narodowych miast będących ich siedzibami. W czym dopatrzyć można się zapowiedzi przyszłej formuły instytucji komunalnych. Natomiast BWA we Wrocławiu przypisano prezydium wojewódzkiej rady narodowej we Wrocławiu. Co też można odbierać jako namiastkę własności samorządowej na szczeblu wojewódzkim. Merytoryczna działalność, jak określono w tym dokumencie, „w zakresie upowszechniania współczesnych sztuk plastycznych", odbywać się musiała poprzez porozumienie między miejskimi i wojewódzkimi radami narodowymi. W rozporządzeniu zawarto także zobowiązanie CBWA do finansowania organizacji wystaw współczesnych sztuk plastycznych w województwach: białostockim, kieleckim, koszalińskim, warszawskim i zielonogórskim.

W ten sposób powstał dość złożony układ zależności, w którym organizatorem Biur były prezydia rad narodowych, sprawujące nadzór za pomocą właściwych Wydziałów Kultury. Zwierzchni nadzór zostawał natomiast w gestii Ministerstwa Kultury i Sztuki. Duże znaczenie miało usamodzielnienie się Biur w kolejnej fazie przemian 1975 roku, kiedy to wprowadzono nowy podział administracyjny. Na miejsce 17 dotychczasowych województw powstało 49. Odtąd zaczęły one podlegać Wydziałom Kultury i Sztuki Urzędów Wojewódzkich. Jednak zasadnicze, fundamentalne znaczenie miał tak zwany program pilotażowy, którego podstawę stworzyła Ustawa z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej. Znalazł się w niej rozstrzygający w swej odmienności w odniesieniu do panujących od 1945 roku zasad zapis (Art. 1.4.), iż obok mecenatu państwowego sprawowanego przez Ministra Kultury (ust. 2. i 3), sprawują go także „organy jednostek samorządu terytorialnego". Wśród wymienionych w Art.2. form organizacyjnych działalności kulturalnej galerie sztuki znalazły się po teatrach, operach, operetkach, filharmoniach, orkiestrach, kinach, muzeach, bibliotekach, a nawet domach kultury, ogniskach artystycznych, a jedynie przed ośrodkami badań i dokumentacji w różnych dziedzinach kultury.

Dalej wprowadzono konsekwentnie (Rozdział 2. Instytucje Kultury Art. 9.1.) zapis, że jednostki samorządu terytorialnego organizują działalność kulturalną, tworząc samorządowe instytucje kultury. W ten sposób zaistniała nowa usankcjonowana prawem jakość. Bowiem obok państwowej pojawiła się też samorządowa instytucja kultury (Art. 10.2.). Obowiązująca (do dziś)[37]. Ustawa wprowadziła też możliwość (w Art. 21a.1.)

powierzenia przez ministra lub kierownika urzędu centralnego administracji rządowej jednostce samorządu terytorialnego prowadzenia instytucji kultury. Przy czym „instytucja taka pozostaje państwową instytucją kultury". Ponadto (ust. 2. Art. 21a.) mówi się w Ustawie, że minister lub kierownik urzędu centralnego administracji rządowej może przekazać jednostce samorządu terytorialnego, na jej wniosek, państwową instytucję kultury w celu wykonania zadań własnych tej jednostki samorządu terytorialnego.

W ten sposób dokonano zmian i ramowego określenia nowej sytuacji, które razem wyznaczają możliwości działania galerii sztuki w demokratycznych warunkach ustrojowych. Zatem, można także przyjąć, że istniejący już dotychczas quasi-pluralizm, został wprowadzony faktycznie i przejrzyście do administracji publicznej.

Układ tej części artykułu jest tak skomponowany, by, na ile to możliwe, czytelnie na wybranych (i dostępnych[38]) przykładach dawał obraz kolejnych przemian w historii polskich instytucji wystawienniczych. Pamiętać można przy tym, że wszystkie BWA traktujemy przynajmniej pośrednio jako galerie państwowe[39]. Rok 1989 jest tu też granicą negatywną w nazewnictwie, gdyż po tym roku nie nazywano tak nowo powstałych, i, co więcej, nie zakładano już tego typu galerii. A z kolei cezura 1994 roku ma znaczenie jako początek procesu przechodzenia pierwszych galerii pod zarządy miast – tzw. pilotaż. Definitywną natomiast zmianę oznaczała dla wielu dotychczas wojewódzkich BWA linia roku 1999.

Galerie, będące państwowymi, które przemianowano na wojewódzkie, czyli samorządowe, pozostające w gestii urzędu marszałka wojewódzkiego to: Małopolskie Biuro Wystaw Artystycznych w Nowym Sączu (1999), Galeria Sztuki „Wozownia" w Toruniu (1999), Galeria Sztuki Współczesnej w Przemyślu (2001)[40], Galeria Sztuki Współczesnej „Wieża Ciśnień" Centrum Kultury i Sztuki w Koninie (1999), Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej w Słupsku i Ustce[41].

Galerie wchodzące w skład warszawskiego Stołecznego Biura Wystaw Artystycznych Mazowieckiego Centrum Kultury i Sztuki[42]: Galeria „Foksal" (historyczna galeria powstała w 1966), Galeria Krytyków „Pokaz" (od 1977), Galeria XX1, Galeria „Test" (powstała w 1985) i Galeria „Elektor"[43], a także Centrum Sztuki „Studio" im. Stanisława Ignacego Witkiewicza wraz z Galerią „Studio" są instytucjami samorządu województwa warszawskiego[44]. Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki istnieje od 2001.

Dawne BWA w Szczecinie połączono w r. 1992 z Wojewódzkim Domem Kultury w Zamek Książąt Pomorskich, wpisany do rejestru instytucji samorządu województwa zachodniopomorskiego. Istnieje w nim Dział Wystaw Artystycznych, który kontynuuje niektóre elementy dawnej działalności Biura[45].

Zdecydowana większość omawianych tu placówek ma bogatą historię prawno-organizacyjną. „Pełną" ewolucję własnościową mają za sobą te instytucje wystawiennicze, które, zaczynając od statusu państwowego, przeszły poprzez stopień wojewódzki do miejskiego. Są to: Galeria Sztuki Współczesnej „Bunkier Sztuki"[46], BWA Wrocław Galerie Sztuki Współczesnej[47], Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, Salon Sztuki Współczesnej BWA w Bydgoszczy, Galeria Miejska „Arsenał"[48] w Poznaniu, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Olsztyńska Galeria Sztuki Współczesnej BWA[49], Galeria BWA w Piotrkowie Trybunalskim, Galeria Miejska BWA w Tarnowie, Galeria Bielska BWA, Biuro Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze, Miejski Ośrodek Sztuki Galeria BWA w Gorzowie Wielkopolskim[50], Galeria Sztuki w Legnicy, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, Galeria „Arsenał" w Białymstoku. A także Biuro Wystaw Artystycznych w Kielcach, Zielonej Górze i w Wałbrzychu, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Miejska Galeria Sztuki w Zakopanem.

By podsumować tę część, dodam, jako pewnego rodzaju klamrę kompozycyjną, informację o trzech Biurach powstałych jeszcze przed 1962 rokiem, a więc w najstarszej fazie rozwojowej (1949-1962) sieci BWA. Jak wiem na podstawie rozmów telefonicznych i czasem stron internetowych danych galerii: BWA w Lublinie, Rzeszowie – BWA Galeria Miasta Rzeszowa – i w Opolu – Galeria Sztuki Współczesnej – są galeriami komunalnymi.

Wyjątkowo ostateczna lokacja nie w miejskich, lecz powiatowych strukturach administracyjnych miała miejsce w przypadku tarnobrzeskiego Biura Wystaw Artystycznych z siedzibą w Sandomierzu. Powołane do życia przez wojewodę tarnobrzeskiego (rozporządzenie nr 99 z dn. 1.01.1976) od 1999 podlega starostwu powiatowemu w Sandomierzu i nosi nazwę Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Sandomierzu[51].

Prekursorskie w sferze samorządowych poczynań kulturalnych są Elbląg i Kołobrzeg. Najpierw (od 1961) Laboratorium Sztuki, od 1972 – zakład budżetowy miejskiej rady narodowej. Galeria El w 1982 r. została przemianowana na Centrum Sztuki Galerię El w Elblągu. Działalność tej galerii zawieszono na lata 1976-1982. Galeria Sztuki Współczesnej w Kołobrzegu[52] po wielu, sięgających okresu powojennego, staraniach i działaniach Adeli i Jerzego Ściesińskich powstała w końcu na mocy uchwały miejskiej rady narodowej w Kołobrzegu (z dn. 1.02.1988). Zatem od początku była w jakiś sposób miejską galerią sztuki.

Poza tym zachodziły zmiany w stanie posiadania (lokalowe) tych instytucji.

Na początku lat 90. likwidacji uległ Salon Sztuki Współczesnej przy ul. Piotrkowskiej 88, którego wystawy miały największą frekwencję spośród

salonów łódzkiego BWA[53]. Zmieniły swego bezpośredniego właściciela także poszczególne filie. Małopolskie Biuro Wystaw Artystycznych w Nowym Sączu posiadało dziś zlikwidowane galerie (Wiejska Galeria Sztuki w Jazowsku oraz Galeria w Szczawnicy) lub znajdujące się aktualnie pod innym zarządem; w Gorlicach, „Mała" Galeria BWA w Nowym Sączu i Zakopanem. Obecnie jest organizatorem: Galerii „Jatki" w Nowym Targu (powstała w 1991), Galerii w Krynicy (rok organizacji 1997), Galerii „U Jaksy" w Miechowie (rok założenia 1985; wcześniej była filią kieleckiego BWA) przyłączona do nowosądeckiego MBWA w 1999 i Galerii w Olkuszu (powstała w 2001 r.)[54].

Kazimierz Jułga utrzymuje[55], że ponad 30 galerii BWA zachowało swoją dotychczasową nazwę, a pozostałe mają obecnie inne, jednak przeważnie nadal działalność swoją prowadzą w tych samych salach. Według mojego rozeznania, zdobytego na podstawie wykazu Ministerstwa Kultury, jest jeszcze około 15 galerii z elementem BWA w nazwie.

Można stwierdzić, że nowozakładane galerie mają już wyłącznie samorządowy charakter organizacyjny.

Od początku miasto (a dokładnie jak zawsze w takich przypadkach rada miasta) jest organizatorem utworzonej w 1981 roku galerii Słubickiego Miejskiego Ośrodka Kultury. Najpierw była to prowadzona przez Ryszarda Góreckiego – dość znana – Galeria „Prowincjonalna", a od 2002 jest Galerią „Okno"[56]. Galeria Miejska we Wrocławiu powstała w 1991 roku. Podobnie na 1991 rok przypadło założenie Miejskiej Galerii Sztuki „Extravagance" w Sosnowcu. Dziś (od 2002) już w strukturach Sosnowieckiego Centrum Sztuki – Zamek Sielecki. Miejska Galeria Sztuki „MM" w Chorzowie powstała w 2000 jako jednostka finansowana przez samorząd miasta Chorzów.

Dość trudne lub niemożliwe jest dotarcie do dokumentu mówiącego o pilotażu. Pytałem o ten program w Ministerstwie Kultury, a także w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych i Administracji. Również organizatorzy życia wystawienniczego nie potrafią bliżej zidentyfikować zagadnienia. Mówi o nim bardzo ogólnie w przytaczanym już kilkakrotnie wydawnictwie Kazimierz Jułga (i Jerzy Gąsiorek), którzy odsyłają do roku 1994.

Oto chronologiczny zestaw przejścia galerii typu BWA pod samorząd gminny:

1994 – Bielsko-Biała, Bydgoszcz, Gorzów Wielkopolski, Katowice, Kraków, Rzeszów, Wrocław

1995 – Częstochowa

1996 – Tarnów, Opole[57]

1997 – Jelenia Góra, Łódź, Poznań

1999 – Legnica, Piotrków Trybunalski, Olsztyn

2000 – Zamość
2001 – Zakopane

i wojewódzki:
1992 – Szczecin
1999 – Konin, Nowy Sącz, Toruń
2001 – Przemyśl.

Jak wynika ze znanego mi materiału, całkowicie przestało istnieć tylko BWA w Radomiu, wchłonięte w 1991 roku przez tamtejsze Muzeum. Jakąś formą kontynuacji wcześniejszego BWA przy jego faktycznej likwidacji jest w jednym przypadku Dział Wystaw Artystycznych Wojewódzkiego Domu Kultury Zamku Książąt Pomorskich w Szczecinie, a w drugim – Galeria Sztuki Współczesnej „Wieża Ciśnień" Centrum Kultury i Sztuki, której to byt wyłonił się w 1994 roku po połączeniu BWA z Wojewódzkim Ośrodkiem Kultury w Koninie.

W 2000 roku w wyniku połączenia dwóch wcześniej funkcjonujących w Zamościu galerii – BWA (istniejącego od 1967 roku) oraz Galerii Sztuki Współczesnej powstało Biuro Wystaw Artystycznych – Galeria Zamojska[58], jednostka samorządu miasta.

Jak na razie, sprywatyzowano (termin budzący postrach szczególnie wśród pracowników „socjalistycznych" gigantów produkcyjnych) wyjątkowo dwie galerie – wcześniej będące przedsiębiorstwem państwowym, należące do sieci DESA. Raz wydarzyło się to w Poznaniu, kiedy, *po okresie transformacji gospodarczej w 1989 roku Ewa Polony-Nadolska przejęła w 1990 roku dotychczasową Galerię „DESY"*[59]*. Drugi raz była to warszawska Galeria Sztuki Współczesnej „Zapiecek"*[60]*. Od 1 stycznia 1991 roku funkcjonuje ona jako spółka z o.o. I do chwili obecnej „Zapiecek działa* [co nie jest bez znaczenia – przyp. P.G.] *w tym samym lokalu, znanym wielu, i nie ustąpił miejsca kolejnej garkuchni jakich wokół pełno*[61].

Generalnie nasuwa się wniosek, że w bardzo nikłym zaledwie stopniu lub zgoła wcale nie wypracowano formuły kombinacji własnościowej, która potrafiłaby łączyć funkcje instytucjonalne (państwowe czy samorządowe) z cechami prężnej agencji menedżerskiej. Co zdaje się jest potrzebą czasu.– którym to instytucje funkcjonują w wolnorynkowych warunkach i – przynajmniej ciągle jeszcze – trwają mechanizmy różnego rodzaju form publicznego mecenatu.

Lokale

Po rysie historycznym przeobrażeń pora zbliżyć się do podstawowego zagadnienia bytu galerii – budynków, ich „ciała". Spróbujmy je skonfrontować z opinią Agaty Saraczyńskiej[62], twierdzącej, iż *wystawy*

sztuk plastycznych organizowane są we wnętrzach, które zupełnie się do tego nie nadają – bo przecież nie udało nam się stworzyć nowych sal ekspozycyjnych z prawdziwego zdarzenia. Niejednokrotnie trzeba się rozejrzeć, by znaleźć wejście do galerii (Częstochowa, Sopot, ostatnio, po pojawieniu się kawiarni – Kraków, *nomen omen*, „Bunkier Sztuki"), czasami jest to *tylko* kwestia znalezienia odpowiednich korytarzy i piętra (Zamek Książ, Legnica, Ustka, Olsztyn). Najczęściej zaraz przy wejściu do galerii znajduje się połączone ze sprzedażą biletów stoisko z wydawnictwami własnymi i niekiedy z pismami i książkami o sztuce.

Niektóre galerie mają filialną strukturę. Mimo iż była o niej mowa wcześniej, wydaje się, że warto tutaj usystematyzować te wiadomości w formie zestawienia:

Narodowa Galeria Sztuki „Zachęta" w Warszawie:
Stara Kordegarda w Warszawie

Małopolskie Biuro Wystaw Artystycznych w Nowym Sączu[63]:
Galeria w Krynicy
Galeria „U Jaksy" w Miechowie
Galeria „Jatki" w Nowym Targu
Galeria w Olkuszu

BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej:
Galeria „Awangarda"
Galeria „Design"
Galeria Szkła i Ceramiki
Studio BWA

Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej w Słupsku:
Bałtycka Galeria Sztuki w Ustce
Galeria „Kameralna" w Słupsku
Galeria „Baszta Czarownic" w Słupsku

Miejska Galeria Sztuki w Łodzi:
Galeria „Willa"
Galeria „Bałucka"

BWA Kielce:
Galeria „Piwnice"
Galeria „Na piętrze"
Galeria Sztuki „Zielona" w Busku Zdroju

Kielecka Galeria Fotografii ZPAF/BWA
Galeria BWA Lublin:
Galeria „Stara”
Galeria „Labirynt 2”
Galeria „Grodzka”

Kolejnym elementem pejzażu galeryjnych wnętrz są sklepy z obrazami. Mają je:
BWA Kielce
Galeria Sztuki Współczesnej w Kołobrzegu
Galeria Sztuki w Legnicy – także oddzielny sklep z biżuterią srebrną
Miejska Galeria Sztuki w Łodzi – Galeria „Chimera”
BWA Rzeszów
BWA Sandomierz
Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA w Zamku Książ.

Bardzo istotną funkcję odgrywa budynek galerii. To on bowiem powinien być kojarzony z odbywającymi się w nim wydarzeniami. Zaletą jest jego rozpoznawalność i funkcjonalność. To temat sam w sobie, związany z możliwością odpowiedniej pracy personelu, właściwej ekspozycji i magazynowania dzieł. Niejednokrotnie – jak w Częstochowie – panuje wokół nich bezład, dojście – do i tak skrytego wejścia – blokują parkujące samochody personelu i najemców mających w budynku swe biznesy.

Nowe obiekty z aluminium i szkła, niezbyt solidne pawilony „nowoczesnego” socjalizmu, nie tak siermiężnego jak w latach powojennych, posiadają:

Bydgoszcz – 1970 – „rozległe sale” chwalone przez prof. Stanisława Lorentza[64] – Częstochowa – pawilony z lat 70.
Olsztyn – od 1973 nowy gmach wspólny z Planetarium
Zielona Góra – obiekt wybudowany w czynie społecznym[65].

Bydgoszcz, Olsztyn i Częstochowa mają bardzo podobną stylistykę architektoniczną. Zakomponowano je z patio. Obiekt częstochowski – chyba reprezentatywny dla innych z tego czasu – ma pstrokate kasetonowe sufity, zainstalowane niedawno ruchome parawany przyścienne (wyglądają na szafę o stu drzwiach) agresywnie kadrują wnętrze i utrudniają ekspozycję[66]. Za złoty środek służą etalaże, których linia wysokości drastycznie odcina się we wnętrzu. Pojawiają się także na ścianach zasłony z sukna.

Bardziej solidne i wyodrębnione budynki mają: Kraków (od 1965), Kielce i Katowice (od 1972 nowy pawilon o kubaturze 15 726 m^3, pomniejszony od 1994 o dolny salon – dziś kawiarnię).

Inną grupę galerii stanowią te, które mają siedzibę w obiektach zabytkowych. Wśród nich z kolei wyodrębnić można te, które zajmują je

z innymi (niekiedy wszelkiej branży) instytucjami. Należy do nich Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA w Zamku Książ (od 1997).

Parter eklektycznych kamienic zajmują Biura w Piotrkowie Trybunalskim[67] i Nowym Sączu (od 1991).Także całe i samodzielne obiekty zabytkowe służą działalności galerii. Odrestaurowane i przystosowane specjalnie w celach wykorzystania na galerie to budynki: „Wozowni" w Toruniu (budynek wozowni artyleryjskiej 1819-1821 otwarty w 1997) i XVI-wiecznego arsenału w Poznaniu (rozbudowany w 1962 o 660 m^2) dla Galerii Miejskiej „Arsenał". Centrum Sztuki – Galeria El w Elblągu zajmuje gotycki kościół halowy, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi mieści się w secesyjnej willi, a „Arsenał" białostocki w pałacu Branickich. Galeria Sztuki Współczesnej w Kołobrzegu znajduje się w neogotyckim ratuszu.

Galeria „Awangarda" BWA Wrocław dostała na swą działalność pałac Hatzfeldów (1000 m^2), w Rzeszowie BWA ma od 1966 nową siedzibę w odrestaurowanej bożnicy, a sale Galerii Bielskiej BWA znajdują lokum w dawnej, zniszczonej w 1939 roku, synagodze. Rozbudowano je w 1980 o salę o 275 m^2 powierzchni i o dawną kawiarenkę.

Warunki lokalowe państwowych galerii ulegają, mimo wszystko, stałej poprawie, chociaż zauważa się brak śmiałych, awangardowych i jednocześnie funkcjonalnych nowych brył i rozwiązań architektonicznych.

Przy całym uroku miejsc zabytkowych, budzą się jednak wątpliwości, czy są one właściwymi przestrzeniami do organizowania wystaw, wymagających ciągłej ingerencji w tak zwaną zabytkową substancję oraz koniecznych modernizacji.

Warszawa, Kraków...

Szczególne miejsce w historii polskich galerii zajmuje Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, którego zadania statutowe (pierwszy statut uchwalono w 1959) nawiązywały do tradycji dawnego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych o blisko 150-letniej historii. Pierwsza jak i druga „Zachęta" (ta po 1945) spełniały często kapitalną rolę i miały wielkie znaczenie dla kultury i sztuki polskiej. W „Zachęcie" (tej drugiej) premierową wystawą była wystawa „Plastycy w walce o pokój". Kroniki odnotowują kuriozalne wystawy polityczne.

W miejscu tym wystawiali swoje prace chyba wszyscy wybitni artyści polscy, jak i spora część zagranicznych, co było ewenementem na skalę tzw. bloku wschodniego. Jako instytucja centralna CBWA funkcjonowało od 1949 do 1989 roku. Przez lata (od 1994) Państwowa Galera Sztuki „Zachęta", dziś „Zachęta" Narodowa Galeria Sztuki – którą to rangę nadał jej w 2003 roku Minister Kultury Waldemar Dąbrowski[68] – jest jedną z najbardziej prestiżowych i największą galerią w Polsce. Liczy obecnie 1630

metrów kwadratowych. Galeria „Zachęta" jest jednym z najstarszych salonów wystawowych w Polsce. W roku 2000 obchodziła 100-lecie istnienia gmachu. Filią „Zachęty" jest Galeria „Kordegarda" podporządkowana CBWA w 1956 roku. W latach 1983-1990 przy CBWA istniała Galeria Współczesnej Sztuki Radzieckiej[69]. Przez blisko 45 lat zorganizowano w „Zachęcie" i Galerii „Kordegarda" ponad dwa tysiące wystaw. Wystawiano tu prace tak znanych artystów, jak Paul Cézanne, Henri de Toulouse-Lautrec, Pablo Picasso (1965,1968), Fernand Léger, Kazimierz Malewicz, Aleksander Rodczenko, Giorgio de Chirico, Max Ernst, Henry Moore, Francis Bacon, Roy Lichtenstein, Joseph Beuys, Jean Dubuffet, a także Henryk Stażewski, Maria Jarema, Andrzej Wróblewski, Alina Szapocznikow, Magdalena Abakanowicz, Jerzy Nowosielski, Jan Lebenstein, Roman Cieślewicz, Roman Opałka, Piotr Potworowski i wielu innych. Odbyły się tu również duże wystawy problemowe i historyczne, jak „Paryskie Salony Jesienne", „École de Paris", „4 x Paryż", „Romantyzm i romantyczność w sztuce polskiej XIX i XX wieku", „Jesteśmy" (1991), „Długa historia mocno zasupłana. Fluxus w Niemczech (1962-1992)", „Fauna. Zwierzęta w sztuce najnowszej" (1999), międzynarodowa wystawa „Gdzie jest brat twój, Abel?"[70]. Od 1993 roku „Zachęta" organizuje pokaz w Pawilonie Polskim na Biennale w Wenecji, jego komisarzem jest dyrektor tej galerii.

Znamienne, że (biorąc pod uwagę filtry pamięci) z dystansu czasowego w tekście pięknej monografii „Zachęty" pojawiają się wyjątkowo łagodne określenia na wystawy będące politycznym trybutem dla rządców minionego ustroju. Jako okazjonalne bowiem zostały określone wystawy „Radziecka karykatura w walce o pokój" i „Nowa Albania na drodze do socjalizmu"[71]. Trzeba jednak przyznać, że w masie innych były one wyjątkami, podobnie jak pokaz z 1954 „Wystawa prac postępowych artystów plastyków".

Waldemar Łysiak (cytowany w tym opracowaniu o „Zachęcie") w „Stolicy" (z 30.11.1975) pisał o rekordowej frekwencji na wystawie „Romantyzm i romantyczność w sztuce polskiej XIX i XX wieku", którą w niedziele zwiedzało 12.000 osób, co dystansowało wcześniejsze rekordy ilości zwiedzających, przypadające na wystawę Picassa (1968), ikon i malarstwa francuskiego. Można dodać, że galeria ta wydawała 3.000 rocznych kart wstępu.

Relacje „Zachęty" z tzw. terenem, jak i charakter jego pracy, dobrze oddaje „agitatorska" wypowiedź Stanisława Banka[72]: *środowisko artystów plastyków włącza się w nurt życia naszego województwa, wspiera BWA w wielu ważnych staraniach o prestiż i rangę popularyzacji i upowszechniania sztuki. Biuro staje się platformą wymiany dorobku twórczego również dla artystów z kraju. Nawiązuje liczne kontakty z sąsiednimi, pokrewnymi ośrodkami sztuki. W sukurs przychodzi*

Centralne Biuro Wystaw Artystycznych warszawska „Zachęta", organizując szkolenia i spotkania tematyczne i merytoryczne dla dyrektorów BWA i ich działów oświatowych. Służy pomocą dydaktyczną, przygotowując kadrę i nowe formy do pracy z młodzieżą szkolną.

Natomiast największym utrapieniem jest – ciągłe staranie się o przydział papieru na wydawnictwa towarzyszące wystawom, cenzura. Co w połączeniu z niską jakością druku deprecjonowało naszą pracę.

Powstanie oddziału CBWA w Krakowie ograniczyło działalność TPSP w jego siedzibie – Pałacu Sztuki – organizującym wystawy posiadające obowiązkowo w tytule odwołanie do walki o pokój lub o plan 6-letni[73]. Organizowano jednak także wystawy malarstwa dawnego i doroczne salony. Trzeba tu wspomnieć, że prezesem krakowskiego TPSP został w 1958 roku prof. Karol Estreicher, który pełnił tę funkcję do końca życia. Ignacy Trybowski[74] pisze: *w ćwierćwieczu 1955-1980 wypadało znaleźć nową funkcję Towarzystwa w związku z bardzo intensywnym w tym okresie rozwojem sztuk pięknych w Polsce,* co też w przypadku tego Towarzystwa zaowocowało otwarciem w 1959 r. obszernego nowego salonu w Nowej Hucie *stanowiącego jedyną stałą placówkę wystawową w tej najmłodszej przemysłowej dzielnicy Krakowa.*

Warunki polityczne

W roku 1948 miała miejsce spektakularna w swej odpowiedniości do form światowych zjawisk artystycznych I Wystawa Sztuki Nowoczesnej w Pałacu Sztuki w Krakowie. *Będąca pierwszą i na długie lata jedyną po wojnie manifestacją nowoczesnej myśli w plastyce polskiej*[75]. Jednak lata 1949-1956 to powszechnie znane „zamrożenie" inicjatywy twórczej, także w wymiarze form wystawienniczych. Tak naprawdę życie artystyczne dotknięte było szykanami politycznymi obejmującymi wszystkich, którzy nie podporządkowali się panującej obowiązkowo doktrynie realizmu socjalistycznego. Stąd sięganie w repertuarze[76] programowym do ekspozycji sztuki użytkowej i sztuki innych krajów tak zwanych „demokracji ludowej". Czasy stalinowskie to okres, w którym *oficjalny, państwowy monopol w dziedzinie organizacji wystaw nie pozwalał na inne publiczne prezentacje sztuki. Stworzyło to sytuację, w której artyści nie stosujący się do kryteriów doktryny, wyrzuceni zostali poza nawias życia artystycznego, a niezależna twórczość malarska zamykała się w obrębie pracowni*[77]. Było to prefiguracją kształtu i klimatu życia artystycznego w stanie wojennym, jednak wtedy artyści utworzyli swoisty ruch oporu, organizując wystawy w kościołach.

Istotne i oczekiwane, a przyjęte z ulgą zmiany wolnościowe zaszły w całym życiu społeczno-politycznym – w tym w kulturze – w 1956,

a w interesującej nas tu dziedzinie, sztuce, od wystawy powszechnie znanej jako „Arsenał" (1955). Kojarzone są one jako „październikowa odwilż". Jednak charakter ówczesnego (rok 1960) zarządzania kulturą oddaje najlepiej zalecenie Ministra Kultury, by na wystawach nie było więcej niż 15% prac abstrakcyjnych[78]. Jak podaje Mariusz Hermansdorfer[79], w tych latach obowiązywał zakaz gromadzenia przez muzeum okręgowe prac o charakterze abstrakcyjnym. Wynikał on z zastosowania się resortu do wcześniej sformułowanych (kwiecień 1960) przez Sekretariat Komitetu Centralnego PZPR wytycznych odnośnie plastyki, w których doszło do artykulacji i ekspresji typowej retoryki dyktatury proletariatu: *Głównym motorem zachodzących w środowisku artystów procesów odchodzenia od problemów życia i zrywania ze sztuką socjalistycznego realizmu była działalność elementów rewizjonistycznych i antysocjalistycznych, które wykorzystując ówczesną sytuację polityczną w kraju i krytykę błędów popełnionych w polityce kulturalnej w latach 1950-1954 usiłowały przekreślić wszelkie pozytywne wartości, jakie przyniosła walka o sztukę socjalistyczną, przy czym elementy te nie napotkały na dostateczne przeciwdziałanie ze strony partii.* Podjęte i zapisane w dokumencie decyzje są istotne, bo dotyczą ważnej dla nas działalności wystawienniczej. I tak – czytamy – postanawia się: *2. Poddać rewizji plan wystaw, zarówno w kraju, jak i organizowanych przez nas za granicą. Przyjąć jako zasadę wystawianie dzieł realistycznych, ideowo i społecznie zaangażowanych lub przedstawiających. Dzieła abstrakcyjne lub stojące na pograniczu traktować jako zagadnienia marginesowe. 9. Przeanalizować ekspozycje we wszystkich muzeach, prowadzących galerie współczesnego malarstwa, rzeźby i grafiki. W ekspozycjach wydobyć przede wszystkim nurt realistyczny oraz sztukę zaangażowaną ideowo i społecznie*[80]. Zawarte w wytycznych wskazania apelowały do podjęcia odpowiednich środków zmierzających do stworzenia właściwego stanu rzeczy: *5. Organizować więcej wystaw sztuki użytkowej, popierając w ten sposób najszerszy rozwój tego rodzaju twórczości. 6. Zalecić Ministrowi Kultury i Sztuki organizowanie wystaw tematycznych*[81].

Zdaniem Ireny Jaworskiej[82], obostrzenia wobec tematyki i rodzajów artystycznych trwały do1963 roku, ale nadal miały jednak miejsce „pod naciskiem władz administracyjnych i związkowych", takie wystawy jak „50 lat wielkiej Socjalistycznej Rewolucji" czy „XX-lecie Ludowego Wojska Polskiego". Natomiast Agata Smalcerz mówi[83] o utrzymywaniu się politycznej presji i w latach późniejszych: *Czczono także kolejne rocznice Rewolucji Październikowej czy urodzin Lenina – kontynuowane w latach 70. (jak np. plener pod hasłem „Lenin. Zawoja na szlakach życia Lenina" odbył się w 1977 roku) i 80. (wystawa „Lenin w malarstwie" – w Muzeum Okręgowym w 1987).* Realizacja wielu wystaw obciążona była politycznym przymusem.

Z kolei – jako w jednym z wielu miejsc – pokazano w Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie (2001) wystawę malarstwa Mariana Wodzisławskiego, zaproponowaną bez możliwości odrzucenia przez terenowe władze Sojuszu Lewicy Demokratycznej[84], który to miał wtedy przewagę w częstochowskiej Radzie Miasta.

Próba analizy sytuacji wystawiennictwa w Polsce powojennej w tej rozprawie obejmuje także, na całe szczęście, okres życia kraju bez tak dokładnie już planowanego scenariusza działań społecznych. Przypomnieć można w tym miejscu, że *kompartia* została rozwiązana dopiero w styczniu 1990. Już po zmianie ustrojowej 1989. Dopiero też w 1998 totalitaryzm komunistyczny doczekał się potępienia Uchwałą Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 18 czerwca.

Zdaniem Andy Rottenberg[85], sytuacja w połowie lat. 70 wyglądała tak, że *posunięcia administracyjne resortu sprzyjały – szczególnie w okresie początkowym – rozwojowi życia artystycznego. Na skutek uelastycznionej polityki paszportowej zwiększyła się znacznie wymiana doświadczeń z zagranicą; powstało wiele nowych galerii sztuki współczesnej (abstrakcja nie była już zabroniona), także prywatnych. Zaczął się tworzyć, bardzo jeszcze skromny, rynek sztuki.* Usamodzielnione w 1962 Biura Wystaw Artystycznych teraz ponownie podporządkowano CBWA na mocy zmienionego statutu z 1972. Marek Meschnik zwraca uwagę, że do tego statutu dodano zapis o „nadzorowaniu i koordynowaniu całokształtu działalności Biur Wystaw Artystycznych w zakresie upowszechniania sztuk plastycznych[86]. Dwa lata później, w 1974 roku, nadano CBWA nowy statut z innowacyjną możliwością handlu dziełami sztuki.

Wyjątkowe miejsce w najnowszej historii Polski – nie trzeba mówić, że tragiczne i niechlubne – miał stan wojenny. Poprzedziło go tak zwane „16 miesięcy wolności", w których w wielu galeriach starano się odreagować pospiesznie wcześniejszą uległość reżimowi. Dochodziło zatem w nich do równie politycznych aukcji obrazów na rzecz „Solidarności". Co też ma miejsce po odzyskaniu wolności obywatelskich w 1989 roku. Doszło w tym czasie do bojkotu państwowych galerii przez artystów i do prezentacji sztuki w kościołach. Na całe szczęście, tylko jedno BWA zostało rozwiązane w związku z wprowadzeniem stanu wojennego: zielonogórskie. Ta niefortunna decyzja została zmieniona już w rok później[87]. Natomiast w następnym roku od wprowadzenia stanu wojennego zawieszono Galerię „Labirynt" Miejskiego Domu Kultury w Lublinie, powstałą w 1969 i prowadzoną od 1974 roku przez Andrzeja Mroczka. Jej działalność wznowiono jako Galerię „Labirynt 2" działającą w ramach lubelskiego BWA[88].

Odnotować tu trzeba nową jakość życia artystycznego, jaką były podziemne wystawy organizowane w kościele Miłosierdzia Bożego na ul. Żytniej w Warszawie oraz takie jak „Droga i Prawda" we Wrocławiu,

„Niebo nowe, ziemia nowa" czy Plenery Jasnogórskie. W ruch ten zaangażowani byli krytycy Janusz Bogucki i Wojciech Skrodzki. Odnotowania warte są powstałe wtedy zjawiska „wystaw walizkowych" czy „galerii domowych"; choć wynikały ze szlachetnych i moralnych przesłanek obywatelskich i patriotycznych, miały także warstwę niezamierzonego dadaizmu.

Dało to początek wystawom sztuki religijnej (teraz Biennale) w gorzowskim BWA (pierwsza zorganizowana już w 1984). Od 1986 roku w Muzeum Diecezjalnym w Katowicach w Galerii „Fra Angelico" odbywa się ogólnopolski konkurs na grafikę „Wobec Wartości". A później od 1991 zainicjowano Triennale Plastyki Sacrum (obecnie Triennale Sztuki Sacrum) w częstochowskim BWA. W nurcie tym mieściła się krakowska ekspozycja SIAC (Międzynarodowy Sekretariat Artystów Chrześcijan) z 1993. Po raz pierwszy Biennale „Wobec Wartości" w formule nie konkursowej, lecz problemowej wystawy, której autorem był Jarosław Świerszcz, odbyło się w katowickim BWA. Od tego czasu odbywa się w nim stale.

Po rozwiązaniu w 1983 ZPAP powołano na jego miejsce w 1984 roku ZPAMiG[89].

Największą rangę w okresie późnego PRL-u zdobyła sobie, urządzona już pod koniec tej ponurej dekady, warszawska wystawa „Arsenał '88" z prezentacją Nowych Dzikich i realistów.

Jako mającą walory pewnego uniwersalizmu w odniesieniu do działań na prowincji, przytoczmy opinię Marka Meschnika[90], obiektywnie oceniającą rutynę i przypadkowość zdecydowanej większości propozycji programowych katowickiego BWA w minionym ustroju: *o programie decyduje Związek Polskich Artystów Plastyków. Było to tak jednoznaczne, że zarzuty o mało ambitny, schematyczny program, kierowano w pierwszej kolejności nie do tej instytucji, a właśnie do Związku*. Krytyka dotyczyła monotonii repertuaru wypełnionego niepodlegającymi selekcji wystawami indywidualnymi malarzy jedynie z Katowic. Obejmowała także zagadnienia ograniczenia formalnego do malarstwa i rzeźby, jak również pokazów prac dziecięcych i młodzieżowych „nieleżących w schemacie wystawienniczym"[91]. Dopełnieniem ogólnego obrazu tamtych lat pracy BWA w Polsce niech będzie kolejny cytat z autora imponującej monografii głównej śląskiej instytucji wystawiającej sztukę współczesną[92] *sprawozdania sprzed 1989 roku zawsze starały się epatować ilością zorganizowanych wystaw i frekwencją*, choć brak było *istotnych prezentacji problemowych, ważnych wystaw monograficznych i – widoczna – nieadekwatność do prawdziwego obrazu sztuki najnowszej*. Z drugiej strony – spełnienie tych wszystkich wymogów po 1989 budzi krytykę, już otwartą, „wstecznej", zapatrzonej w tamten czas części opinii społecznej.

Charakterystyka zagadnień funkcjonowania galerii

Stan (merytoryczny) galerii – przełom czy kontynuacja?

Analizując stan galerii sztuki w Polsce przed 1989 (z oczywistych względów w zdecydowanej większości państwowych), z jednej strony punktem odniesienia uczynić można skrajne i przesadzone, utrzymane w charakterystycznej (negującej) retoryce sztuki krytycznej, wypowiedzi Kazimierza Piotrowskiego[93]. Podkreśla on w ogóle – a odnosi to także do chwili obecnej – związki sztuki z panującym systemem politycznym. Jednak charakteryzując awangardę „legalną", „bezpieczną", „instytucjonalną" i „stylistyczną" czasu PRL-u, mówi o biurokratycznej kontroli, jakiej ta podlegała ze strony państwa. Jej egzekutorem musiały być – co wynika jednoznacznie z przypisania awangardy do miejsc-instytucji – galerie, w których ta powstawała. Stąd twierdzenie o wynikających z tego ograniczeniach ze strony biurokratycznej kontroli. Ale i dziś, specyficznie, ale i oryginalnie myślący mentor sztuki krytycznej (i *irreligii*) widzi – fałszującą prawdziwą polityczną skalę dzieła – funkcję kontrolnych oficjalnych rządowych agend (wymienia on Centrum Sztuki Współczesnej i Muzeum Narodowe w Warszawie)[94].

Z kolei u Bożeny Stokłosy[95] biegun ocen przybliżanych zagadnień wychyla się w drugą stronę. Uznaje ona lata 60. i 70. ubiegłego wieku za najambitniejsze pod względem artystycznym w działalności Biur Wystaw Artystycznych. Spodziewać się można, że miała ona na myśli – odnosząc ocenę do szerokiego tła aktywności wystawienniczej – prezentacje dobrej sztuki. Uderza złożoność zagadnienia wartościowania tego fragmentu polskiego powojennego życia kulturalnego, jakim jest życie artystyczne. I tak Aleksander Wojciechowski[96] przypomina, iż wpływ na to miało uleganie ciągłym przemianom towarzyszącej twórczości „otoczki", pełniącej funkcje organizacyjne, patronalne, dyspozycyjne w zakresie polityki kulturalnej, kontrolne i popularyzatorskie. I dodaje uwagę o etapach w losach polskiej sztuki powojennej: dynamicznych, to znów przejściowej stagnacji.

Należy sobie postawić pytanie, czy liberalizujące układ ustrojowy zmiany w tzw. polityce kulturalnej państwa po roku 1989, polegające m.in. na postępującej i stałej decentralizacji organizacyjno-programowej instytucji, stały się upragnionym i wymiernym remedium. Sądząc po powszechnym narzekaniu, musielibyśmy dojść do wniosku, że – nie. Więcej światła na społeczno-polityczne podłoże aktualnych transformacji publicznego obszaru życia kulturalnego rzuca wypowiedź Krzysztofa Pomiana[97], pełniącego obowiązki dyrektora naukowego powstającego w Brukseli Muzeum Europy, którą wygłosił – co trzeba zaznaczyć – podczas inauguracji Narodowego Programu Kultury „Znaki Czasu", (projektującego animację m.in. regionalnych kolekcji dzieł sztuki współczesnej). Oto niestety przykre

uwagi profesora: *Kiedy we wczesnych latach 90. otwarto po całkowitej reorganizacji Galerię Sztuki Polskiej Muzeum Narodowego w Warszawie, uroczystości nie zaszczycił swą obecnością ani prezydent, ani premier. A kiedy kilka lat temu otwierano w Poznaniu nowy gmach Muzeum Narodowego – notabene pierwszy gmach muzealny wybudowany w Polsce po II wojnie światowej, co świadczy najlepiej o miejscu plastyki w hierarchii ważności – kiedy zatem otwierano w Poznaniu ten gmach, z Warszawy przyjechała tylko jedna osoba – przewodnicząca Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Świadczy to dowodnie nie tylko o analfabetyzmie artystycznym polityków, ale nadto o całkowitym niezrozumieniu miejsca, jakie zajmuje w życiu zbiorowym instytucja muzeum, i roli, jaką odgrywają sztuki plastyczne w społeczeństwie współczesnym.* I kontynuuje: *wygląda to jeszcze gorzej, gdy przechodzimy do sztuki nowoczesnej, gdyż w tym przypadku mamy do czynienia nie tylko z analfabetyzmem, lecz wręcz z zadufanym w sobie i agresywnym nieuctwem...*

Ludzie

Pora na podjęcie spraw nieporuszanych dotychczas, które określa się także jako *wektor ludzki*. Być może jednak swe fundamentalne znaczenie ma tutaj niemożność zmiany z dnia na dzień przyzwyczajeń, nawyków i upodobań. Nasza natura, narodowy charakter, zostały bowiem niestety ukształtowane (zniszczone?) w okresie poprzednim, kiedy nie wymagano od ludzi indywidualnej aktywności i tym samym nie były w cenie inicjatywa, przedsiębiorczość i samodzielność. A to niestety rzutuje na rozumienie nowych warunków u wszystkich obywateli, w tym także tworzących nową, świeżą warstwę społeczną przedsiębiorców i menedżerów. Dzisiaj z kolei warunki życia społecznego dyktuje odwieczny „darwinizm", a za postawy roszczeniowe zwykło się uznawać wszelkie tzw. zdobycze socjalne niezgodne – jak się dogmatycznie mniema – z niczym nieskrępowanym „wilczym duchem liberalizmu".

Ogólne tło warunków ustrojowych dopełniają też poza wspomnianym nawykowym zachowaniem, najczęściej obliczonym na bierne trwanie, różnice indywidualne w proporcjach zachowań pożądanych i pasywnych poszczególnych osób danego zespołu pracowniczego. A kwestie te trudno pominąć, ponieważ *każda działalność kulturalna mająca nadążać za rozwojem społeczeństwa polegać winna na twórczej inwencji*[98], jak również jakość merytoryczna tej działalności zależy – jak zauważa Z. Stransky[99] – od osobistego zaangażowania i twórczej inicjatywy pracownika.

Problemem w dobrym funkcjonowaniu każdej instytucji są różnice osobowości. Mają one chyba jeszcze większą dynamikę i wyrazistość, kiedy – jak ma to miejsce w instytucjach artystycznych – w grę wchodzi współpraca między indywiduami artystycznymi czy mentalnymi. Anna

Baranowa, pisząc o Galerii „Zderzak”[100], zawarła opis znamion jej działań, w których *panuje zbawienny brak rutyny. „Zderzak”, jak sama nazwa wskazuje, chce być galerią niezależną, żywą i otwartą. Miejscem artystycznej konfrontacji. Gdzie oprócz - czemuż by nie – komplementów, wymienia się także opinie i rzuca inwektywy*. Mimo że inwektyw jako wyrazu sytuacji konfliktowych nie spotykamy w establishmencie galerii publicznych, to relacje takie mają jak najbardziej w nich miejsce. Zrozumiałe, że często są przyczyną posunięć personalnych, czy jak to się dzisiaj określa, „mobbingu”. Janusz Marciniak ujął problem najbardziej szeroko, formułując sąd, iż *wrzawa wokół „Zachęty” odwróciła uwagę od problemów, z którymi borykają się instytucje artystyczne (zadłużenie, mankamenty programowe, konflikty personalne)*[101].

Zdecydowaną rolę w tworzeniu wizerunku kreatywnych miejsc kulturalnych ma ich repertuar programowy i obsada ról. Tutaj właśnie z powodu mankamentów programowych – świadomie tłumionych czy spychanych w rejony teatru działań zastępczych – jak uważa Janusz Marciniak – mogą powstawać, a niekiedy powstają, luki i obsunięcia.

Otoczenie

Przemiany ustrojowe dały cenny instrument służący do pomnażania środków finansowych (budżetu galerii) poprzez szukanie dotacji i grantów, zarówno w urzędach (wszystkich szczebli) fundacjach[102], jak i w firmach. A od niedawna – z Unii Europejskiej. Otrzymywanie wcześniej całkowitej dotacji budżetowej z jednego państwowego źródła było też całkowitym uzależnieniem od mocodawcy.

Cenzura

Przywołując lata PRL-u i pamiętając o powszechnym wpływie autocenzury, uświadamiamy sobie, że rzadkie były przypadki zamykania wystaw. W roku 1955 z wielkimi problemami doszła jednak do skutku legendarna wystawa w „Arsenale”, lecz w 1959 *po trzech dniach od wernisażu zamknięto III Wystawę Sztuki Nowoczesnej w Zachęcie*[103]. Znany jest[104] przypadek trudności i szykan, jakie spotkały Jerzego Gąsiorka po zorganizowaniu w 1984 wystawy o tematyce religijnej w gorzowskim BWA. Z drugiej strony – równo dwadzieścia lat od tamtej sytuacji – w 2004 roku – nacisk opinii spowodował usunięcie z programu BWA w Słupsku wystawy „skandalistki” Doroty Nieznalskiej, a w Białymstoku w Galerii „Arsenał” zamknięto ekspozycję „Pies w sztuce polskiej”. W 1999 z kolei w Salonie Sztuki Współczesnej Biura Wystaw Artystycznych w Bydgoszczy doszło do zorganizowania konkursu i późniejszej wystawy „Portret papieża Jana

Pawła II" – co wymowne – na zlecenie władz miejskich. W Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie ocenzurowano natomiast tytuł obrazu Andrzeja Urbanowicza; miało to miejsce w 2003 roku podczas V Triennale Sztuki Sacrum „Ku cywilizacji życia". Ostatnie lata przyniosły w mediach gwałtowne dyskusje i ostre społeczne spory wynikłe wokół kilku wystaw. Zdarzyły się nawet uszkodzenia prac stanowiących ekspozycję. Najbardziej spektakularna i przygnębiająca jest jednak sprawa procesu sądowego wytyczonego Dorocie Nieznalskiej. Władysław Kaźmierczak[105] pisał w „Arteonie" o wyrzuceniu w 2001 roku z wrocławskiego muzeum wystawy młodych artystów, których prace „dzień po otwarciu wylądowały na bruku". Są to praktyki i nawyki w oczywisty sposób tożsame co do natury ich mechanizmu z tymi z epoki peerelowskiej. Trudno wdawać się w ewentualne subtelne różnice między tymi dzielonymi przez epoki przypadkami. W jakiejś mierze gorycz odrzucenia rekompensuje jednak dzisiaj alternatywa w postaci możliwości zwrócenia się przez artystę czy kuratora do któregoś z dość licznych i w miarę renomowanych lokali prywatnych.

Inne

Wydaje się, że ciągle fundamentalne znaczenie ma tu świadomość (czy też częściej jej brak) dokonujących się przemian i, co się z tym wiąże, inercja, pasywność dawniej czynnych faktorów i ważnych elementów układu społecznego i kulturalnego sprzed 1989 roku oraz wynikająca z tego nieumiejętność dania właściwej odpowiedzi na nowe wyzwania diametralnie innej już antropologicznie sytuacji. Pojawiają się pytania o niemożność czy też nieumiejętność podjęcia próby jej rozeznania.

Jednym z takich czynników jest Związek Polskich Artystów Plastyków (skupiający 8.500 artystów[106]). Związek, co zaznaczono wcześniej, odegrał kapitalną rolę w budowaniu podstaw wystawiennictwa po wojnie, jednak nie odzyskał swojego względnego wigoru i znaczenia po okresie represji i likwidacji w stanie wojennym. Jego rola zaznacza się pewnym hamowaniem kreatywności programowej galerii publicznych, a to dlatego, że najczęściej jego propozycje wystaw mają charakter automatyzmu, kiedy galerie publiczne zwyczajowo zobowiązane są do organizacji wystaw dorocznych, okręgowych „salonów" czy tak zwanych wystaw środowiskowych. Przyjmowane do grafika *muszą* być także wszelkie wystawy obfitujących w jubileusze i rocznice członków tego ciągle – w jakiś sposób – uprzywilejowanego w tej mierze stowarzyszenia. Dodać trzeba mało oryginalne, jeżeli chodzi o formułę ideową, plenery ze stałymi nużącymi składami uczestników i bez intelektualnego programu. To w obszarze związku coraz częściej schronienie znajdują amatorzy, a nie

trzeba przypominać, iż jest to w swej przygniatającej mierze środowisko zdecydowanie ciążące ku najmniej twórczo pojętemu tradycjonalizmowi i realizmowi.

Aleksander Wojciechowski we wstępie do poważnego opracowania[107] naukowego zaznaczył, iż *z licznych galerii, w formie osobnych artykułów, uwzględniliśmy te, które posiadały własny, ambitny program działalności, będący przejawem nowatorskich poszukiwań. Pominęliśmy galerie Związku Polskich Artystów Plastyków, w których pokazywano wystawy – o zróżnicowanym poziomie – najczęściej na zasadzie indywidualnych zgłoszeń członków. Wyjątek stanowiła warszawska Galeria MDM, przez kilka lat usiłująca prowadzić niezależną politykę wystawową. To samo powiedzieć można o lokalach Biura Wystaw Artystycznych.* Taką opinię wzmacnia jeszcze informacja Bożeny Stokłosy z tego samego tomu o tym, że kiedy w latach 80. wyróżniały się tak zwane galerie autorskie, to „inne tak jak ZPAP", dostępne dla tysięcy członków, miały zróżnicowany poziom. I niestety mają nadal, a często ich charakter nie odbiega niczym od sklepowego, gdyż nie organizują wystaw ani nie prowadzą żadnych innych form aktywności kulturalnej. Jest to obraz skostnienia, którego tłem jest brak otwartej i rzetelnej konfrontacji wartości intelektualnych, jako spadek po PRL.

Wiesław Myszkiewicz[108] charakteryzuje dobitnie relacje na linii BWA – ZPAP: *Niemal w całym kraju stosunki pomiędzy BWA a Związkiem Polskich Artystów Plastyków były napięte, a tam gdzie szefami BWA byli plastycy – członkowie ZPAP – wręcz wrogie.* A Wojciech Kozłowski we „Wstępie" do tego samego wydawnictwa zaznacza wręcz, iż *pamięta o swoich poprzednikach, którzy stwarzali grunt pod zupełnie wolne* [wobec nacisków związkowej kamaryli – przyp. P.G.] *tworzenie i myślenie.* Wcześniej już zamieściłem odpowiednie cytaty Marka Meschnika[109] o hamującej kreatywność roli ZPAP, niedobrej, bo odgrywanej kolektywnie.

Jakąś formą zabezpieczenia przed naporem *związkowej* masowości i szerzej przed zaniżaniem poziomu prezentacji sztuki w galeriach państwowych są powoływane – przewidywane statutowo – Rady Programowe i takie zapisy jak ten w statucie bydgoskiego BWA, mówiący o zobowiązaniu do prezentacji artystów zawodowych. Jednak zapis ten nie ustrzegł kierownictwa przed organizacją ekspozycji sztuki ludowej, a nawet jej konkursami, co zdecydowanie leży w gestii działów etnograficznych muzeów. Podobny zapis umieszczono w statucie BWA w Piotrkowie Trybunalskim.

Pisząc ten rozdział, miałem w pamięci stwierdzenie Jurija Dawydowa[110] dotyczące myśli Adorno (socjologa) i jego „demistyfikacji porządku uładzonego", bo w jakiejś mierze noszę w sobie przeświadczenie, że mój tekst może być formą publicystyczną tejże.

Postulaty

Ważnym czynnikiem funkcjonowania galerii państwowych jest ich ogólnie zachowawczy charakter. Stąd Jerzy Truszkowski wskazywał w tekstach rozpowszechnianych pocztą elektroniczną na niedocenianie pomysłów autorskich i ingerencję dyrektorów w kształt wystaw problemowych. A przecież są to miejsca, w których oczywisty powinien być prymat pracowników merytorycznych – kuratorów. O pewnym zagubieniu i bezradności w tej materii świadczy dziwne w charakterze wyznanie wrocławskiego BWA, które na swych stronach wirtualnych zamieszcza wzorem firm ogłaszających nabór personelu kierowniczego, iż *instytucja jest otwarta na współpracę z artystami i niezależnymi kuratorami. Wszelkie propozycje można składać na każdy z podanych niżej adresów*. Mogłoby to – pomijając nową retorykę – świadczyć o lekceważeniu zagrożeń wynikających z wystawienia instytucji na ryzyko permanentnego konkursu.

Ważne, by w przyszłości zmienić istniejące przepisy o obowiązku piastowania funkcji dyrektora instytucji kultury przez artystów. Dyrektorem wykonawczym powinien być z pewnością menedżer, a dyrektorem artystycznym – artysta, twórca, intelektualista, osobistość.

Zdarza się, że ze strony Wydziału Kultury płyną sugestie repertuarowe, które z wiadomych względów nie tylko są kłopotliwe, ale trudne do nieprzyjęcia przez szefa galerii. Dochodzi wtedy do konfliktu kompetencji dyrekcji galerii i władz samorządowych, wypływającego z ich braku merytorycznego przygotowania do oceny programu i znaczenia danej galerii. Bierze się to z nierozeznania w aktualnych prądach światowej kultury muzealnej, galeryjnej. Pewien nieświadomy izolacjonizm programowy mniejszych galerii bierze się też z niepodejmowania trudu ich kierownictwa bycia na bieżąco z najnowszymi nurtami i wydarzeniami sztuki – co skądinąd jest zawodowym obowiązkiem, a chyba powinno być i przyjemnością. Rodzą się wątpliwości, kiedy wielu dyrektorów ignoruje prośby o informacje ze sfery publicznej, dotyczące kierowanych przez siebie placówek.

Zbyt mało widać chęci do przeorientowania się zespołów galeryjnych na bardziej atrakcyjną ofertę programową.

Nie napawa optymizmem całość zarządzania, czy mówiąc wprost, czasami zupełny brak komunikacji organizacyjnej. Praktycznie nie korzysta się ze szkoleń. Frustrujący nierzadko jest brak odpowiedniej ilości nowoczesnego sprzętu. Wpływa to na obserwowaną niejednokrotnie w nadmiarze samowolę, nonszalancję, opieszałość, a nawet arogancję.

Łatwo zaobserwować progi rozwojowe (także obiektywne) w podnoszeniu efektywności merytorycznej. Pielęgnuje się skorupę zachowawczej bierności zgodnie ze – skądinąd wygodną – dewizą

minimalizmu praktyczno-życiowego. A przecież dzisiaj zespoły ludzkie stoją wobec niezwykłych wyzwań, które niosą ze sobą globalne zmiany cywilizacyjne i kulturowe, takie jak chociażby przystąpienie Polski do Unii Europejskiej. Wymagają one od nich ciągłych przeorientowań i zaangażowania, aktywności, reakcji na zmiany, potrzeby i umiejętności dostosowania się. W jakiejś mierze można by odczytać pozostawanie przez galerie dalej w nazwie przy zbitce „BWA" jako nie tylko swoisty rodzaj nostalgii za dawnymi czasami, ale i potrzebę pewnej ciągłości, tożsamości i tradycji. By móc własną instytucję kojarzyć także z tym co było dobre. Niemniej jest to też prawdopodobnie wyraz oporu przed naciskiem nowego. Trzeba dodać – dość skutecznego...

[1] Jan Białostocki, *Wstęp, Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce, 26 artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, Wybrał, przekłady przejrzał, wstępem opatrzył Jan Białostocki, s. 9, PWN, Warszawa, 1976.

[2] Trzeba tu dodać, że tempo przemian historycznych przyspieszało i już 3 października 1990 miało miejsce Zjednoczenie Niemiec.

[3] Maria Poprzęcka, *Akademizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1977.

[4] Agata Smalcerz, *Bielski koktajl sztuki* (maszynopis).

[5] Maria Poprzęcka, op. cit.

[6] Określenie Wojciecha Gluzińskiego.

[7] Ksiądz prof. Jerzy Bajda, *Zagrożenia suwerenności*, „Nasz Dziennik" nr 107, 8-9.05.2004.

[8] Przekonywała o tym Dorota Jarecka w związku z omawianiem wystawy, jak to określiła, „typowej twórczości konceptualnej" Martina Creeda w Centrum Sztuki Współczesnej „Zamek Ujazdowski" w Warszawie; Dorota Jarecka, *Złożyć sztukę*, „Gazeta Wyborcza" nr 100, s. 10, 28.04.2004.

[9] Posłużyłem się tu opracowaniem Wojciech Gluziński, *U podstaw muzeologii*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1980, dotyczącym muzealnictwa, ale przydatnym na zainicjowanym terenie badań nad galeriami (w *galerioznawstwie*). Co kilkakrotnie w tej rozprawie będę czynił.

[10] Pracownia Plastyki Współczesnej Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie prowadzi jedynie *teczkową* dokumentację działań poszczególnych galerii. Podobnie jest w Centrum Sztuki Współczesnej „Zamek Ujazdowski" w Warszawie, redagującym jednak kapitalne strony internetowe, na których wyświetla się dokładna mapa polskich galerii i powiązań do nich (tzw. „linki").

[11] Janina Ładnowska *Muzeum Sztuki w Łodzi*, [w:] *Polskie życie artystyczne 1945-60*, s. 324, praca zbiorowa pod redakcją Aleksandra Wojciechowskiego, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki, Pracownia Plastyki Współczesnej, Wrocław-Warszawa-Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, 1992.

[12] http://gdn.republika.pl/muzea.htm, http://www.moma.org/about_moma/history/index.html

[13] Anda Rottenberg, *Ministerstwo Kultury i Sztuki*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*, op.cit.

[14] Marian Turwid, *Dzieje Salonu Sztuki w Bydgoszczy*; Kazimierz Julga, *Pomiędzy artystą a społeczeństwem, Salon Sztuki Współczesnej Biura Wystaw Artystycznych w Bydgoszczy 1949-1999*; Kazimierz Julga, *Biuro Wystaw Artystycznych w Bydgoszczy*, 1999.

[15] Ibidem. Jego organizatorem i pierwszym dyrektorem był prof. Armand Vetulani. Podaje on

(Kazimierz Julga) jednak błędną datę rozporządzenia 6.06.1949. Joanna Mansfeld podaje natomiast właściwą datę 6.IV.1949, jest to jednak data publikacji w Dzienniku Urzędowym MKiS. Joanna Mansfeld, *Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Zachęta 1860-2000*, pod redakcją naukową Gabrieli Świtek, s. 179, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2003. Natomiast Marek Meschnik (*Biuro Wystaw Artystycznych w Katowicach 1949-1999, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice*, 2001) wskazuje na zarządzenie MKiS z 10 lutego 1949 roku tworzącego CBW, nie podając natomiast czasu jego publikacji.

[16] Joanna Krzymuska, *Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Polskie życie artystyczne 12945-60*, op.cit.

[17] Bożena Stokłosa, *Uwagi ogólne, Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*, op.cit.

[18] Według pani Barbary Igielskiej (rozmowa telefoniczna), kierownik Galerii Działu Wystaw Artystycznych Zamku Książąt Pomorskich, BWA w Szczecinie działalność prowadziło od początków lat 60., dokładnie w 1962 po raz pierwszy odbył się Festiwal Malarstwa Współczesnego. Datę 1964 traktować należy natomiast jako oficjalne rozpoczęcie działalności. Oraz http://info.galerie.art.pl/.

[19] *Małopolskie Biuro Wystaw Artystycznych w Nowym Sączu*, tekst i koncepcja graficzna Ewa Rams, Małopolskie Biuro Wystaw Artystycznych w Nowym Sączu (bez roku wydania).

20 http://info.galerie.art.pl/ i http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/in_ga_stara_lublin

[21] Kazimierz Julga, *Pomiędzy artystą a społeczeństwem*, op.cit., a także Joanna Krzymuska, *Centralne Biuro Wystaw Artystycznych*, op.cit. Natomiast Anda Rottenberg wymienia rok 1961.

[22] Zbigniew Buski, dyrektor Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, wyjaśnił mi w rozmowie telefonicznej, że filia sopockiego BWA w Gdańsku istniała do roku 1992, a w Gdyni do 1994.

[23] Postanowiono w rozporządzeniu także otworzyć od 1.1. 1962 BWA w Rzeszowie.

[24] Joanna Krzymuska, op.cit.

[25] *Centralne Biuro Wystaw Artystycznych*, rocznik 1965/66/67, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa.

[26] Joanna Krzymuska, op.cit.

[27] Ibidem.

28 Kazimierz Julga, *Pomiędzy artystą a społeczeństwem*, Salon Sztuki Współczesnej Biura Wystaw Artystycznych w Bydgoszczy 1949-1999, op.cit.

[29] Joanna Mansfeld, op.cit.

[30] Stąd też np. pełna nazwa Biura w Częstochowie brzmiała Wojewódzkie Biuro Wystaw Artystycznych (od 1977).

31 Kazimierz Julga, *W miejscu pomiędzy twórcą a społeczeństwem*, 35 lat BWA w Bydgoszczy, Salon Sztuki Współczesnej BWA, Bydgoszcz, Aleje 1 Maja 20, październik-listopad 1984.

[32] Bożena Stokłosa, *Uwagi ogólne*, op.cit.

[33] http://info.galerie.art.pl/galerie/bwa_kros.html

[34] Joanna Krzymuska, op.cit, s. 254.

[35] Joanna Mansfeld, op.cit., s. 179.

[36] Za uświadomienie tego faktu dziękuję pani Małgorzacie Gletkier, dyrektor BWA w Piotrkowie Trybunalskim.

[37] W nowelizacji z dnia 27 czerwca 1996 r. poszerza się pojęcie mecenatu państwowego w Art.8. włączono jeszcze wojewodę jako organizatora państwowych instytucji kultury, a w Art. 9. 1. wprowadza się termin komunalna jednostka kultury.

[38] Gdyż kierownictwo niektórych galerii ignoruje prośby o informacje, a nie wszystkie mają udokumentowaną historię za pomocą jubileuszowego wydawnictwa.

[39] Co czasem jest mylone z faktycznym statusem prawnym.

[40] Janusz Jerzy Cywicki, *O galerii, Przedziwna historia Galerii ZPAP/BWA/PGSW/GSW w Przemyślu 1976-2001* (w skrócie) http://www.galeri-przemysl.interserw.pl/

[41] http://www.baltic-gallery.art.pl/

[42] http://www.culture.pl/

[43] http://www.mckis.waw.pl/

[44] http://www.mazovia.pl/

[45] Dane na podstawie informacji kierownika Galerii Zamku Książąt Pomorskich Barbary Igielskiej i http://www.zamek.szczecin.pl/pl/index.asp

[46] Galerie: krakowska i wrocławska nie mają opracowań monograficznych. Dostępne wiadomości o nich można zdobyć jedynie na podstawie internetu i folderów.

[47] Tę informację o BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej przesłała pocztą elektroniczną Magdalena Sierżęga-Dybek.

[48] Nazwę zmieniono w 1998, jak można przeczytać w: Jarosław Mulczyński, *50 lat Galerii Miejskiej „Arsenał" w Poznaniu (1949-1999), Od CBWA do Galerii Miejskiej „Arsenał" 1949-1999*, op. cit.

[49] Dane od dyrektor Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie Krystyny Rutkowskiej.

[50] Jerzy Gąsiorek, *20 lat Biura Wystaw Artystycznych w Gorzowie*, Galeria Biura Wystaw Artystycznych w Gorzowie.

[51] Stanisława Zacharko, Historia BWA, Sandomierz, luty 2002 rok, http://republika.pl/bwa/historia.ttm

[52] Lech M. Jakób, *Galopem przez historię, Galeria Sztuki Współczesnej w Kołobrzegu 1988-2000*, redakcja Adela Ściesińska, Galeria Sztuki Współczesnej w Kołobrzegu, 2000.

[53] Jak utrzymuje Irena Jaworska, *45 lat Państwowej Galerii Sztuki w Łodzi*, op.cit, *Kronika Miasta Łodzi*, 1996 (ksero maszynopisu z odręcznymi nieznacznymi poprawkami i uzupełnieniami).

[54] *Małopolskie Biuro Wystaw Artystycznych w Nowym Sączu*, op.cit. oraz uzupełnienie – za co dziękuję – Ewy Rams pocztą elektroniczną.

[55] Kazimierz Jułga, op.cit.

[56] Informacje od pani Anny Panek-Kusz, kierownik Galerii „Okno".

[57] Nazwę zmieniono w 1992; Anna Potocka [dyrektor Galerii Sztuki Współczesnej], *Czterdziestolecie Biura Wystaw Artystycznych i Galerii Sztuki Współczesnej*, *Opole, pl. Teatralny 12, 1958-1998*, Wyd. Galeria Sztuki Współczesnej, Opole.

[58] http://www.bwagaleriazamojska.art.pl/misja.htm

[59] Jarosław Mulczyński, *Galerie Poznania wczoraj i dziś*, opracowanie Wojciech Makowiecki i Mirosław Pawłowski, redakcja Danuta Kudła i Krzysztof Baranowski, tekst Jarosław Mulczyński, Galeria Miejska „Arsenał" w Poznaniu, 2004.

[60] http://info.galerie.art.pl/ Wiadomość potwierdzona w rozmowie telefonicznej z Mirosławą Arens, kierownikiem tej galerii.

[61] Sławomir Bołdok, *30 lat Galerii Zapiecek, Modern Art Gallery, A to historia...*Warszawa, 2002.

[62] Agata Saraczyńska, *Ankieta*, „Format", Pismo Artystyczne, nr 40, 3-4/2001, s. 16.

[63] *Małopolskie Biuro Wystaw Artystycznych w Nowym Sączu*, op.cit.

[64] Marian Turwid, *Dzieje Salonu Sztuki Współczesnej BWA, 35 lat BWA w Bydgoszczy*, Salon Sztuki Współczesnej BWA, Bydgoszcz, 1984.

[65] Henryk Andabata, *Ojciec Chrzestny Janusz Wyczalkowski, 35 lat Galerii BWA w Zielonej Górze 1965-2000*, op.cit.

[66] Ich instalacja od początku uwzględniała potrzeby częstych komercyjnych wystaw nieartystycznych.

[67] Od pani Małgorzaty Gletkier uzyskałem informację, że BWA grozi eksmisja w przypadku odzyskania kamienicy przez właściciela.

[68] 8 grudnia 1988 „Zachęta" wpisana została do Narodowych Instytucji Kultury. Agnieszka Morawińska, *Zachęta 1860-2000,* op.cit., s. 7.

[69] Joanna Mansfeld, op.cit.

[70] W oparciu o Galerie sztuki współczesnej w Polsce - serwis informacyjny CSW w Warszawie http://info.galerie.art.pl/ i Gabriela Świtek, *Zachęta 1860-2000*, op.cit.

[71] Gabriela Świtek, *„Zachęta" 1860-2000*, op.cit.

[72] Stanisław Banek był dyrektorem BWA w Częstochowie w latach 1977-1991; *Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie 25 lat*, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, Częstochowa, 2002

[73] Ignacy Trybowski, *Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*, s. 269

[74] Ibidem.

[75] Ibidem.

[76] Irena Jaworska, *45 lat Państwowej Galerii Sztuki w Łodzi*, op.cit.

[77] Jerzy Ilkosz, *Malarstwo realizmu socjalistycznego w Polsce, Sztuka polska po 1945 roku, s. 195*, *Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki,* Warszawa, listopad 1984, redakcja Teresa Hrankowska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987.

[78] Jak podaje autorka, rygorystycznie wtedy przestrzegane zalecenie obowiązuje (na całe szczęście tylko formalnie) do dziś. Anda Rottenberg, *Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*, op.cit.

[79] Mariusz Hermansdorfer, *Polskie życie artystyczne 1945-60*, op.cit.

[80] Anda Rottenberg, op.cit.

[81] Ibidem.

[82] Irena Jaworska, op.cit.

[83] Agata Smalcerz, *Bielski koktajl artystyczny*, op.cit.

[84] 14 listopada 2004 partia Prawo i Sprawiedliwość zapowiedziała podjęcie działań prawnych zmierzających do delegalizacji SLD. A także zaczęła je realizować. http://wiadomosci.wp.pl/wiadomosc.(7.06.2004): Lider PiS podkreślał, że nie chodzi mu o „występki poszczególnych działaczy", lecz o „nielegalną, a nawet przestępczą działalność, która stanowi istotę tej partii".

[85] Anda Rottenberg, op.cit.

[86] Marek Meschnik, *Biuro Wystaw Artystycznych w Katowicach 1949-1999*, op.cit.

[87] Wojciech Kozłowski, *O Galerii*, http://www.bwazg.pl

[88] http://info.galerie.art.pl/

[89] Związek Polskich Artystów Malarzy i Grafików.

[90] Marek Meschnik, *Biuro Wystaw Artystycznych w Katowicach 1949-1999*, s. 15, op.cit.

[91] Ibidem.

[92] Ibidem, str. 29.

[93] Kazimierz Piotrowski, *Anomia pseudoawangardy, Retoryka pseudoawangardy – alternatywna historia sztuki w/g Libery*, Katalog wystawy Zbigniewa Libery „Mistrzowie i pozytywy", „Atlas Sztuki", nr 3, luty-kwiecień 2004.

[94] Ibidem. Warto być może dodać, że autor tych słów był kuratorem Muzeum Rzeźby im. X. Dunikowskiego w Królikarni, Oddziale Muzeum Narodowego w Warszawie; ze stanowiskiem rozstał się po kontrowersjach z jakimi spotkała się wystawa „Irreligia" w Brukseli, której był komisarzem w 2001 roku.

[95] Bożena Stokłosa, *Uwagi ogólne, Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*, op.cit.

[96] Aleksander Wojciechowski, *Uwagi ogólne. Polskie życie artystyczne...*, op.cit.

[97] Krzysztof Pomian, *W błysku reklam, w świetle laserów, Sztuka nowoczesna i demokracja*, „Gazeta Wyborcza" Świąteczna, 20-21.03.2004.

[98] Wojciech Gluziński, *U podstaw muzeologii*, op.cit.

[99] Ibidem.

[100] Res Publica, nr 1/1987 (informacja ze stron internetowych Galerii „Zderzak" w Krakowie http://www.zderzak.pl/galeria.html).

[101] Janusz Marciniak, *Postscriptum. Sacrum w sztuce współczesnej*, pod redakcją Barbary Major, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, Częstochowa, 2003, s. 99. Chodzi o rzeźbę Maurizio Cattelana „La nona ora", pokazaną na wystawie jubileuszowej, przygotowaną z okazji 100-lecia „Zachęty", pod tytułem „Uważaj wychodząc z własnych snów. Możesz się znaleźć w cudzych"; jej komisarzem był Harald Szeemann. Pokazywana była między 15 grudnia 2000 a 28 stycznia 2001 roku.

[102] Do końca lat 90. pomocna była w obszarze wystaw sztuki Fundacja Batorego i w mniejszym stopniu Fundacja Kultury Polskiej.

[103] Anda Rottenberg, op.cit.

[104] Jerzy Gąsiorek, *Gorzowskie „Sacrum". Sacrum w sztuce współczesnej*, pod redakcją Barbary Major, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, Częstochowa, 2003.

[105] Władysław Kaźmierczak, *Sztuka przez duże G ... czyli obrazy i rzeźby, których nigdzie nie można pokazać*, „Arteon", Magazyn o Sztuce, 2002-05-07; onet.pl

[106] Za http://www.zpap.org.pl/

[107] Aleksander Wojciechowski, op.cit.

[108] Wiesław Myszkiewicz, *Kilka refleksji z moich dziesięciu lat w BWA, 35 lat Galerii BWA w Zielonej Górze 1965-2000*, op.cit.

[109] Marek Meschnik, *Biuro Wystaw Artystycznych w Katowicach 1949-1999*, op.cit.

[110] Stefan Morawski, *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1985.

Piotr Głowacki

The Changes in the Functioning of State-Run Art Galleries after 1989

Głowacki wrote about the changes in public institutions, which organize art shows. He concentrated on the Art Exhibitions Bureau, which was established in 1949. He described legal and administrative changes, the structure and character of the institutions. He concentrated on changes in 1989, and on the problem of gallery ownership. Also, he discussed the history of galleries and the motifs for organizing exhibition, and he described gallery buildings and interiors. He briefly wrote about censorship and future aspirations.